السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن

حوارية المرجع والدال

الأستاذ: اليامين بن تومي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة سطيف– الجزائر

تعتمد الرواية• ترتيب الخراب الذي يسكن العالم الطبيعي، نوعا من إخصاب المحكي، مسافة للحلم، وأخرى للبحث في اللاتجانس بين عالم مرجعي/ الواقع وآخر دال منفتح على الحركة، حيث يتوسع الفضاء ويأخذ أشكالا إلغازية تارة، وأبعادا ضيقة تارة أخرى، لا وجه واحد للفضاء فهو أوجه متعددة، مسكونة بالانفتاح والضيق من جهة المجال.

لكن أن تلعب الرواية على تقنية الفضاء الذي يحيلك على فضاء آخر أكثر ضيق حيث تكثر الوضعيات السردية التي يتخذها السارد نتيجة تغيير الأدوار الساردة ذاتها فتتسع الدائرة من جهة الوضعيات السردية. وتتعقد العلاقة من جهة أخرى، تحتاج إلى شبكة مفاهيمية موسعة لفهم طبيعة الحركة التي يتخذها السارد في النص حيث يصبح الكاتب جزء من تقنية لعب الأدوار، هنا فقط تتماوت فكرة المؤلف التي بات يُروِّجُ لها عديد الدارسين فيما يشبه المسلمة النظرية؛ وهي نوع من المَمْضُوغات النظرية بدافع منفعي على مستوى النظرية السردية لِلَعْكِهَا، ولعل هذا ما جعل ناقدا من طراز عبد الفتاح كليطو يرفض هذه الوضعية القرائية للنص. ويبدو من وجهة نطره أن هناك علاجا تسطيحا لمسألة موت المؤلف ذلك أن النقد المعاصر قام على إعلال وظيفي نتج عنه إسقاط النص الشفوي على النص المكتوب، حيث لا يمكننا نسبة النَّص الشفوي إلى سند في الغالب، أما النص المكتوب فهو ذو نسبة أكيدة ويُعبِّر عن تلك العلاقة:" بأرستقراطية المكتوب وديموقراطية الشفوي"[1]

الدراسة:

مع رواية الحالم نجد أن سمير قسيمي أعادنا إلى ذلك النقاش من نسبة النص لمؤلفه، وتجاوز التَّوعُر البنيوي الذي جعل النص صنما معزولا عن أي ميتافيزيقا، حيث

تعتمد الرواية اللعب على النِّسبة وهي مقولة ثقافية(مسبة النص لمؤلفه) مهمة تشتغل على طول الرواية، حيث يتماوت النص في البداية على منع أنطولوجي نتيجة الاقلاب لإثارة المتلقي بين عدد من المثيرات التنبيهية والإغرائية، لكن سرعان ما يستفيق القاريء على وهم النِّسبة إلى تعديل في وضعية السارد من كونه" ريماس ايمي ساك" إلى" سمير قسيمي" تلك الوضعية الإقلابية ركزت الغياب في النسبة إلى تحقيقها في الضرورة.

وهنا يعيد سمير قسيمي ترتيب تجربته الروائية قاطبة ويشتغل على اللغة حيث يُولِّد التَّسريد لعبة الاحتمال، والبحث عن مرجع ما في الفضاء، إننا أمام نص معقد ومتشابك، نص رَحَّالة في أمكنة المدينة المختلفة، نص لمواطن عارف بأمزجة المكان بانفتاحه وانغلاقه، نص متعدد يشبه اللعبة الروسية عن الصندوق الكبير الذي يختزن داخله صناديق كثيرة.

تبدو الرواية؛ رواية سياحية في الأزقة والحواري والمقاهي، إنها بحث عن مكان محتمل هو في الغالب مكان استذكاري، عملت النوستالجيا على إشباعه حد التخمة، تحول مع التسريد إلى غائر في الدلالة، مكان صنعته المخيلة المشبعة بالاستعارات والكنايات فضاء من الاسمية المفقودة، أمكنة لا معينة، نوع من الغنوصية اللامتناهية في الدلالة، لا مرجع محدد سوى الدال العائم على سطح الحكاية.

مع سمير قسيمي تجاوزت الرواية الجزائرية إحراجاتها البنيوية والايديولوجية حيث تصبح اللغة بيت الحكاية، وبيت اللغز، تشبه المتاهة الهرمسية حين تضيع الرسالة في البحث عن عالم هو في الأصل مُفترض، تأتي الكتابة في شخص" ريماس ايمي ساك" لتُنقذ العالم من الفوضى والغرابة، وتصنع علاماتها التي يهتدي بها القاريء للتعرف نوعا من كشف المخبوء داخل الرواية.

الرواية سياحية بمعنى مدهش حيث تعرفك على شوارع وأزقة العاصمة في غير تحديد فكلها عالمنا الخاص، ولكن ريماس ايمي ساك لا يوجد إلا في اللغة، لعبة التحويل التي تجعل القناع يشتغل بحماسة لدرجة أن سمير قسيمي يتماهي مع لعبة الدور التي يتخذها" ريماس ايمي ساك" الذي يُمثِّل سيميائيا" سمير قسيمي" نوع من تدمير الكينونة حيث الذات مجالا للحكاية، تنقلب السيرة الذاتية إلى نوع من الحكاية المتراكبة التي تعبر ولا تعبر عن الذات. نوع من التلاؤم واللاتلاؤم، يتحرك السرد بإنتاجه منعطفات

وتحولات في بناء الشخصية من الذات الإشارية المفضية على خارج السياق النصي إلى الذات الساردة/ المؤلف النسبة في المرجع؛ سمير قسيمي.

إن الرواية تشدنا فيها عبقرية عالمين؛ حقيقي" عالم سمير قسيمي" وعالم متخيل " ريماس ايمي ساك" ومنهما تشتغل العوامل المكنة لتستعير بنية حكواتية متخارجة من عالم مرجعي خارج السياق النصي، وعوالم متخيلة نتيجة دخول الإطار العام للحكاية إلى الوضعية بين عالمين وهنا تضيع الحدود في اللاتحديد، وتأسس جمالية مثيرة عن أي عالم يتحدث السارد؟. حيث الإطار العام للحكاية لم يكن حكاية" الحالم" هي قصة في الحكاية الإطار" الثلاثون" وهي حكاية نصية تنفتح على مجموعة من الحكايات تتشابك فيما بينها في شكل سرد عنقودي حيث تقودك كل قصة أن تنفتح داخلها قصص جزئية. حيث تمضي الرواية في حالة تنكير مقصودة في رحالة البحث عن عالم ممكن هو في الأصل محتمل فقط، لا وجود لنقطة ثبات واحدة ولا حكاية واحدة، وتتشابك المسرودات في تسارع لا يمكن فيه أن تمسك بخيوط الحكاية إن لم تقرأ الرواية قراءة بحثية حيث يُسجِّلُ القاريء الأحداث والتراكمات على ورقة جانبية لتفهم لعبة الرواية. ويمكن أن نُسمِّ هذا الأثر كما قال امبرطو ايكو بالأثر المفتوح وهو انفتاح داخلي وخارجي.

الرواية" الحالم" مثقفة جدا مشبعة بأسماء الكتاب والروايات تنم عن مرجعية لا محدودة لمنطلقات السارد الذي ينحت سرديته في تناص عجيب مع النصوص الكثيرة من الأدب العالمي تعطي رؤية عميقة عن العالم الترندستالي/ الميتافيزيقي الذي ينهل منه الروائي، استطاعت الرواية من خلال كثرة الإحالات أن تبني لها جنسية خاصة ما يمكن أن أسميه" الرواية الأكاديمية" جراء الإحالات الدقيقة المختلفة التي تتوزع بشكل موضوعاتي على مستوي الرواية. إنها نص منفتح خارجيا على النصوص وداخليا على الحكايات الصغيرة الموجبة لوصل الحكاية الإطار.

في الأثر المفتوح:

ويعتبر كتاب" الأثر المفتوح" L’ouvre ouverte في بدايته كما يقرر المترجم أنه كان عبارة عن مقال في المداخلة التي قدمها في" المؤتمر العلمي الثامن عشر للفلسفة عام 1959 والتي كانت حول مشكلة الأثر المفتوح وقد كانت هذه المداخلة بمثابة البذرة التي تشكل كتاب الأثر المفتوح"[2] ومع أن عمل ايكو يقتصر هنا تقصيه عوالم روايات جيمس جويس إلا أنه وسع مفهوم الانفتاح على حقول معرفية كثيرة كالموسيقي والفنون

التشكلية والتلفزيون والأزياء وغيرها، مما يكشف عن الحراك الدينامي لمفهوم الانفتاح الذي طوره ايكو في كتابه المذكور، وهنا نطرح تساؤلا منهجيا الأثر المفتوح باتجاه من؟ إنه انفتاح باتجاه القارئ ليعيد بناء الجوانب اللامنظورة في النص، ملأ شقوقه وفراغاته من خلال ترتيب عوالمه.

وهنا وجب- في تصوره- ربط العقل بالفضاء الأول باعتباره آلة التمييز والوضع والاصطلاح، والثاني؛ بوصفه الوجود المادي. والوضع الترابطي يعكس العلاقة الجدلية حول أولية العلامة؟ لعل البحث في هذه العلاقة يفضي إلى كون العلامة ذات طبيعة خلافية جدلية لا تنتج قيمتها المعرفية في المحصلة إلا في البعد التواصلي، هذا البعد الذي أعطى قيمة على معنى وجود الإنسان بعد الدور الذي لعبته المسارات الكبرى للتفلسف الغربي، والتي رمت بالإنسان إلى أحضان الأداتية والتي أفرغته من محتواه الدلالي.

حيث عملت هذه المسارات على إصلاح آلة الفهم العقل ابتداء بمحاولات ديكارت، سبينوزا: ذلك أن تبصرات ديكارت حررت العقل من:" المخلفات الميثولوجية واللاهوتية"[3].

ولم يعد الفكر نفسه موضوعا للحدس، بل بدأ يأخذ مسارا سيميائيا دقيقا يحتكم إلى ثلاثة مبادئ للتحليل حددها لايتنز في مبدأ الهوية ومبدأ السبب الكافي ومبدأ الاتصال، وهكذا صارت العلامة متسمة بأهم مبدأ لها هو مبدأ الإعتباطية..."[4].

من خلال هذا الربط تتحدد العوالم الممكنة في كونها علامات تحمل معاني لا متناهية فيما يقوله امبرتو إيكو:" إنها تحاول أن تفسر العالم كأنه كتاب وتفسر الكتب كأنها عوالم".

- « La sémiosis hermétique, dès le début s’est manifestée à deux niveaux interprétation du monde comme livre et interprétation des livres comme monde »[5].

- إن العالم/ العلامة بهذا التحديد ينزع إلى كونه لا يختلف كثيرا عن المسرودات ذلك أن السرد لا حصر له فهو لا نهائي وبالتالي:" فهو حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، السرد بدأ مع تاريخ البشرية ذاته...".

- Le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés, les récit commence avec l’histoire même de l’humanité …"[6].

- ولما يكون العالم هو النص السردي المفتوح كما يقول إيكو" الأثر المفتوح" l'ouvre ouverte ذلك أن:" مفهوم الانفتاح له علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر أو النص أو الخطاب"[7].
- والتأويل ينطلق أساسا من العلامات التي تسبح فوق المسطح للنص، والقارئ يعمل على ملأ الفجوات أو إنطاق المسكوت، ذلك أن العلامة هي الفعل التأويلي للعالم، هذا الفعل يشد الإنتباه إلى موضوع ليصبح علامة تحيل على موضوع وهكذا لا نهائية من العلامات..."[8].

فمفهوم العلامة عند بورس ينبثق من المعنى المحدد آنفا للسيميوزيس الذي يعني عنده فعل العلامة la sémiosis ou l'action du signe.

وعليه فإن فعل العلامة l'action du signe هو الجامع المحدد لصيغة ثلاثية عند فلسفة بورس للعلامة: الممثل، الموضوع، المؤول بــ:" وهذه هي العلاقة الثلاثية الأصلية(...) وأي شيء يحدد شيئا آخر هو(مؤولة) بحيث إن المؤول يحيل إلى موضوع وهذا الموضوع يحيل بدوره إلى آخر بنفس الطريقة، أي أن المؤول أصبح هو نفسه علامة وهكذا إلى ما لا نهاية"[9]

وعليه:" فإن النص الأدبي المفتوح يمنح متلقيه نفس القدر من الحرية أو أقل منه قليلا لتتمكن من التموقع في وسط شبكة من العلاقات النصية"[10] أي أن العلاقة مؤلف/ نص صارت رؤية تقليدية لا تفي حاجتنا في تفسير العلاقات الدينامية النصية، وهي رؤية تصادر إرادة القاريء في إعادة إنتاج النص لذلك أصبحت معادلة قارئ/ نص هي المعادلات التي تنفتح فيها الدلالة على أكثر الاحتمالات المعنمية والدينامية لإعادة بناء سيناريو أمثل للنص فيلج النص مرحلة إعادة تأويل المعطيات الموسوعية له بإعادة قرائته انطلاقا من البني السوسيو ثقافية المخزونة في النص.

لذلك يقدم ايكو لكتابه" الأثر المفتوح" بمقدمة نظرية محكمة ومعقدة في آن تشرح مفهوم الأثر المفتوح. ومن ثمة شعرية الانفتاح وهي عنده تلك التي تعطي:" أهمية لأفعال الحرية الواعية عند المؤول وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات"[11] أي أن النص يكون في اتجاه التعدد اللانهائي للقراءة، هنا ينسف ايكو المعني الحاف/ الأصلي الذي بني عليه نظرية قصد المؤلف، ففي في تصوره كل نص يختزن داخله عددا لا نهائيا من الفراغات تحتاج إلى إعادة ملأ ليدخل النص في حالة من الدينامية اللاتناهية.

فالقصود عملية يحورها القارئ لأفقه هو/ أفق القراءة الذي يبين علاقة النص على عالم جديد/ تحديد خارج المعني الحرفي له. واعتبار القارئ لمنظور معين في النص لتدعيم شبكة قرائية في شقها الإيديولوجي التي يفترضها القارئ فهو يكشف زاوية من النص تخدم رؤيته ومصالحه يقول:" والقارئ يعرف كل جملة وكل شخصية تخفي دلالة متعددة الأشكال يتحتم اكتشافها وهو يختار حسب حالته الذهنية المفتاح الأفضل بالنسبة إليه ويستخدم الأثر بشكل يمكن أن يكون مختلفا عن الشكل المتبع أثناء قراءة سابقة"[12] إلى أن يقول:" إنه نظام الأثر الفني يلتبس مع نظام المجتمع الإمبراطوري والثيوقراطي والقوانين التي تنتظم القراءة هي القوانين ذاتها للحكم الذي يقود الإنسان في جميع أفعاله من خلال تسطيره الأهداف التي ينبغي أن يصل إليها وتقديم الوسائل للوصول إلى ذلك"[13].

بمعني أنه المفهوم التقليدي عن الأثر الأدبي باعتباره وحدة مادية مغلقة على معناها لم يعد لها أهمية في النقد المعاصر، بل صار النص سرا نحاول كشفه وتعريته والبحث في شقوقه الرفيعة اللامنظورة ومن ثمة البحث في بياضاته.

وهنا نجد امبرطو ايكو قد حلل مفهوم الأثر المفتوح بناء على تقصيه لمفهوم آخر وهو الغموض لذلك نجده يطرح تساؤلا جوهريا" هل حقا يملك المؤلف قصدية رمزية وميلا نحو الغموض"[14] انطلاقا من القاعدة التي رسخها بول فاليري عندما قال:" لا يوجد معني حقيقي لذلك تناول تيندال أن الأثر الأدبي:" هو جهاز يستطيع كل شخص منا أن يستخدمه كما يحلو له إن هذا النمط من النقد يري أنه الأثر الأدبي يشكل تتابعا ممكنا من الانفتاحات واحتياطات لا ينفذ الدلالات وفي نفس الاتجاه تسير الأعمال الذي تدور حول بنية الاستعارة وحول أنواع الغموض المختلفة التي يمنحها الخطاب الشعري"[15] ولعلنا نفسر كل هذا مقولة مالارميه التي ذكرها امبرطو ايكو" إن الكتاب لا يبدأ ولا ينتهي أكثر من ذلك فإنه يبدو كذلك"[16] والأثر يتحرك نحو القارئ وليس باتجاه المؤلف، فالأفق الجديد هو الذي يرسم عناصر التحول في الأثر انطلاقا من تفجير البني المُمَركزة في النص وتأويل العناصر والعلامات الرمزية الكامنة فيه المنفتحة على العالم.

ووعي القارئ هو الكفيل بإخراج كل تلك المضمرات، والنظر في تلك المنظورات وعليه فالأثر المفتوح في الدرس النقدي على مستويين:

- إنتاج الأثر/ المؤلف/ انفتاح داخلي مشروط.
- إعادة إنتاج الأثر/ القراءة/ سلسلة لا متناهية من القراءة؛ انفتاح كلي.

وبحسب ايكو لم يصل مفهوم الانفتاح إلى الحيز النظري المناسب إلا مع انبثاق المذهب الرمزي وأفول المذهب الرومنسي، ولقد طور ايكو مفهوم الأثر المفتوح بناء على النقاشات الجمالية التي فتحتها جمالية التلقي أو ما يسمي علم تداول النص.

ولم يتوقف ايكو عند هذا الحد فقد فتح في كتابه بعدا جديدا عن الآثار المتحولة أو المفتوحة باتجاه نشاط تعاضدي دؤوب، حيث انتفح أكثر وبعمق على عديد الاتجاهات السيميائية من خلال تحصيله لفهم دقيق بنظرية غريماس في تقص الدلالة وتدقيقات بيرس حول دينامية التأويل.

ولقد قدم لنا في كل ذلك فروض نظرية محكمة حيث عرض لمختلف الاتجاهات السيميائية السائدة، والتطور الذي عرفته اللسانيات عموما من الاهتمام الذي كان مركزا حول الجملة إلى الاهتمام الذي تركز حول الخطاب، لكون الأخير يهتم بالمقول أو التلفظ أي الظروف التي تم فيها القول يقول:" لقد ارتسم منحيان في السيميائيات النصية ونموها المطرد ولسوف نحددها باعتبارهما نظريتين تسودان إلى الجيل الأول والثاني، إلا أن تحديدنا هذا لن يكون تسلسلا فالجيل الأول بحسبنا هو الذي كان متطرفا ومجادلا عنيفا ضد لسانية الجملة أما الجيل الثاني فهو جهد على العكس في أن يصهر وجهتي النظر صهرا حذقا وذلك حين راح يمد جسورا بين دراسة اللغة باعتبارها سيستاما مبنيا يتقدم التفعيلات الخطابية وبين دراسة أنواع الخطابات أو النصوص باعتبارها نتاج لغة تم التكلم بها أوهي قيد التكلم بها"[17] لقد اهتم ايكو في كتابه:" القارئ في الحكاية" بمقولات الجيل الثاني لأن الطرح النظري الذي يريد بناءه هو إيجاد علم التداول النصي أو جمالية التلقي.

ويحاول ايكو من خلال عدته النظرية: النص، والموسوعة، أن يحدد سمة لازمة بالنص من كونه معطي كسول يتطلب من القارئ تعضيدا من خلال ملأ البياضات نتيجة للخزين الدلالي الذي يحتفظ به الماقبليات، وذلك حسب الإطار، السيناريو الذي تم استعماله أو إيراد للتعبير عن الحاجة.

ولقد احتكم في بناء تصوره هذا في بيان اشكالية التعضيد التأويلي على مقاربة بيرس السيميائية بالإضافة إلى بناء تصور للعوالم الممكنة بالمفهوم السيميائي، يعتبر ايكو بيرس أحد منظري الجيل الثاني، وبين لنا نموذج بيرس التأويلي وحركة التعضيد مرتبطة أساسا بأشكال التأويل الانهائي وهي سيرورة لامتناهية من العلامات يقول" عن العلامة هي الشيء ما بإزاء الفكرة التي تنتجها وتحول فيها..."[18] فالعلامة ليست وحدة مغلقة

فالعلامة أصلا حالة ظرفية لحظة في نسق لا متناهي من الاستعمالات للفكر، والعلامات لا يكون لها معني إلا داخل أكوان السيميوز في ملفوظات واثباتات وأوامر وتساؤلات وتنتظم الملفوظات في نصوص أي ضمن خطاب، فالدينامية السيميائية هي التي ترتكز أساسا على دراسة حياة السيميوز هذا الأخير الذي يعد فعل العلامة كما يقول بيرس.

في تفجير العلبة السوداء:

ترتكز الأرضية السردية على معامل مسردية منفتحة من التعضيدات التأويلية لعتبات الكتابة، وهي عتبات توجيهية على مستوى الرواية، تشبه الترميزات التي تلعبها إشارات المرور في الحياة العامة. حيث تكثر الحوارات المباشرة من قبيل" س" و" ج" التي لا تكشف عن موضوع ممكن بقدر ما تساعد القارئ الافتراضي على التعرف هذا الأخير مشوب بالحذر، واللعب على الرموز والفوضى حيث تتناسل الحكايات في حلقات عنقودية لا متناهية، وتدميرية للحدث الأول ما تكاد تنتهي حكاية حتى تبدأ أخرى، فالسرد هنا أقرب إلى الأحجية القديمة عن الصندوق الكبير الذي يختزن داخله صناديق صغيرة تأخذ في الضيق، كلما فتحت صندوقا أغراك على فتح آخرين، حلقة لا متناهية من التسارد الذي يشعر القارئ أنه في عملية اكتشاف وتجوال، جميل نوع من المغامرة التي يكثر فيها التنافس بين سارد ذكي وقارئ متعرف، يبني أفقه لعبة معقدة من بناء العالم وترتيب الخراب الذي يرسمه اللامتناهي السردي.

مع سمير قسيمي تصبح الكتابة عبارة عن رحلة متعددة في عالم المرجع، البحث عن نقطة متناهية للحكي حيث المكان الأصل، العود الأبدي على المكان المحتمل، أرض متحركة لا تهدأ ولا تستقر، كلما تقترب تزداد بعدا، نوع من الترحال الصوفي في عالم يعج بصور المعشوق إنه البحث عن عالم منفتح ومحتمل، موجود في العالم وبعيد عنه داخلي وخارجي- قريب ويعبد، منظم وغائر، فاقد لسمة التحديد والتعيين متلاشي سرعان ما يحجب.

فالحق لقد أعادني سمير قسيمي إلى ذلك السؤال المرجعي ما معني أن تكتب رواية بهذه الطريقة؟ رواية لا خطية هي ما أسميه" السرد العنقودي"، حيث تتماوج الأصوات وتكثر التلازمات الدليلية التي تربط بعالم محتمل وغير محتمل، تلك الكتابة العالمة التي تجرب الكتابة على محك جديد، نُشيد هنا بعبقرية الكتابة، هنا في رواية الحالم، تنفصل العلاقات الرمزية بين الكتابة ومرجعها، حيث يسيطر المتخيل في الايهام

واللاتحديد نوعا من السيمولاكر والأطياف، حيث تمضي الرحلة في البحث عن طيف " ريماس ايمي ساك"، عبقرية السارد هنا معضودة بأدلتها من خلال تعبيرها عن حالات العمران الجزائري المتسم بالضيق حيث الأزقة والحواري، حيث البحث عن مقهي " الثلاثين".

يعد سمير قسيمي من الأسماء الناضجة فنيا، والتي استطاعت أن تتخلص من هذه الحتمية واستطاع أن يشق طريقا صعبا في مسألتين:

- فهو في منظوري أكثر الكتاب الجزائريين كتب ما أسميه بـــ" الرواية السياحية" حيث تمضي رواية في شوارع العاصمة وأزقتها وحواوري العتيقة. وتعتبر رواياته بمثابة الكتاب السياحي الذي يعرفك بالأماكن الداخلية والعميقة لمدينة الجزائر.

- هي تجربة استطاعت أن تتخلص من مركزية الثورة ليكتب رواية إنسانية بمعانيها الدقيقة حيث ركز على الهامش بشكل كبير، تجاوز رمزية أدب المؤسسة في شكليها التاريخي والسياسي/ الايديولوجي، فرواية تعج بالجو العاصمي الآني.

- هي رواية تصحح مسار الكتابة داخل اللغة، ليست رواية تعتمد السردية الكبري بقدر ما هي رواية تبني تيمة" الدنيوة" من خلال تقديس للأني واللحظوي والهامشي/ الضواحي، رواية تعبر عن نقلة في التجريب، حداثية بوجه أرضي ليس استيهامي إلا في شق بناء عالم احتمالي من جهة التسريد، يؤسس لمشروعية الحلم داخل اللغة ذاتها، إبحار في السير الذاتي للاسم وليس للذات وهناك فرق بين أن تكتب سيرة ذاتية، وأن تكتب سيرة للاسم من سمير قسيمي الخارج نصي إلى" ريماس ايمي ساك" النص المتدافع في الخطاب السردي فهو يؤسس لنوع من السرد المفتوح.

- النص زاخر بالعتبات التوجيهية حيث يبدأ بعتبة الوقوف عند الزمن الإضافي الذي رسمه مخطوط الدكتور" كمال رزوق" وهو مخطوط شكل نقطة الحدث الأولى لأنه شكل خروجا مزدوجا بالنسبة للسارد؛ خروج عند الدكتور كمال رزوق الذي ترك مخطوطا يتقاسم المشهد مع رواية السارد، وخروج السارد للبحث عن كينونته، ولكنه بحثه في المفقود حيث تندثر المعالم، نوع من الاستيهام الذي تمارسه الكتابة، وهو وقت إضافي فقط للبحث عن بداية خارج الزمن السلطوي، خارج الزمن التاريخي، إنه زمن مجنون مشتت حيث لازمن" وضع المخطوط ثم رحل" ليجد له حضورا في شخصيات أخرى، في ذات السارد حيث حصل توافق بين السارد المريض والمؤلف، والوقوف يبدأ بتحذير

ابتدائي شكل احترازا سرديا مثخنا بالدلالة، حيث يقول الكاتب" من حق القارئ أن يعلم أني في هذا العالم لم أكن محررا للقصة وقعت بالفعل" لتبدأ مساحة التخييل في العتبة التوجيهية ذاتها، لنجد أن الدكتور كمال رزوق وضع في يديه المخطوط ثم غادر، وهنا تضع الجملة التوجيهية مسافة لترتيب حدث غير متوقع حيث يجد السارد توافقا بين ما يكتبه، وما قرأه في المخطوط نوع من فتح أزرار اللعبة السوداء، وهو أول كلافيكس أو مفتاح للولوج إلى عالم الرواية. وهنا حصل الإنحراف التخييلي الأول حيث بدل قراءة النص بدأ يشتغل الإطار الخارج النصي من خلال تيمة البحث عن الدكتور كمال رزوق الذي نكتشف أنه في النهاية مجرد شخصية مفترضة في عالم يعج بالإفتراض. والبحث مزدوج حقيقي ومتخيل والثاني بحث سردي داخلي وليس خارجي، حيث تكثر الأدلة التبريرية لرحلة البحث في المعنى، من خلال العلامات التوجيهية للقارئ في تصور عالم معين يتماوج بين الحقيقة والإحتمال، لكنه في النهاية ينتهي إلى عالم في حالة البناء لا ينتهي.

ويدخلنا السارد في تلك الاحتمالية التي تسلط طريقا بين اللعب الايهامي المتركز في التقابلات واللعب على الشبيه الموجود بين السارد والكاتب، وهي علاقة معقدة ليدخل التسريد حالة البحث في السمة التصنيفية للطبيب من أنه طبيب في الأمراض العقلية، مما يحقق تلازما بين الجنون والحلم، وهو تلازم مبدئي فالحالم لا يستقر على أرض الواقع، فهو دائما محلق في سماء الدلالة الممكنة، عالم يفقد سمات الطول والعرض والحد، عالم يعبِّر عن حالة الانفصال بين الكاتب والسارد، تلك النقلة عن الأرض للتأسيس للهروب نحو عالم محتمل، إعادة بناء النقص الموجودة في قصة" الثلاثون" وتأثيثها من خلال الحلم كحالة تستقر في اللامكان.

فالحالم تعبر عن استمرارية في بنية الفعل ذاته في تراكميته ضمن الأشكال القصصية التي تعتمد الغرائبية والعجائبية حول روايات" ريماس ايمي ساك" المتخيلة، فالحالم لامنظور فهو متعدد ومختلف، لكنه مبني في الجنون حيث الانشطار عن الذات، حيث العقل أكبر رقيب للذات، وأكبر معتقل سجنت فيه الإرادة والرحلة نحو عالم أكثر تعانقا، عالم مندثر لذلك تبحث الرواية عن عالم محتمل من خلال الزمن الضائع بين العقل والجنون بين طبيب الأمراض العقلية وسمير قسيمي الذي تحول بقدر عجيب إلى فاعل في الرواية، فالراوي هنا ليس سمير قسيمي بل هو مخطوط الطبيب كمال رزوق ونسب إليه

على غلبة الشبيه، نسب له على وجه الاحتمال وهو مريض في مستشفي الأمراض العقلية فرانز فانون لتعلب الدلالة طريق التشابه، ليبدأ القتل المضاعف للأنا، نوع من الإنفصال المجهد حين تنزع منك ذاتك لتصبح غيرك. تعبر عنك بالآخر أن تكون آخر بإرادتك، لتبحث فيك بشكل آخر ليتحول" سمير قسيمي" إلى" ريماس ايمي ساك" وتبدأ رحلة البحث تلك في شكل إبداعي متفرد للعلامة التي تنتقل عبر الذكريات والأمكنة تصنع عالما من المخايلة، حيث تصبح الحقيقة" ريماس ايمي ساك" والسارد الحقيقي مجرد تابع/ طيف عابر مجرد وشم على جسد السرد. هو نفسه السؤال الذي طرحته على الطبيب حين أخبرني أن المريض يسمي ريماس قلت له كيف يمكن أن يحمل مثل هذا الاسم وسحنته جزائري وحين قال لي أن الأمر محتمل" فالاسم هنا شكل قطيعة مضاعفة ليس مع الأصل في التمييز الدلالي بل مع المرجعية باعتبارها التاريخي حين فكر" ريماس ايمي ساك" وهو جالس على مكتبه الخشبي في أن يحاول هذا اليوم فعل شيء ولم يفعل من قبل. فاليوم هو الناتج من نوفمبر وإن بدا شاحبا بسبب الجو الثقيل خارجا، يستحق أن يبتكر لأجله طقوسا جديدة غير تلك التي اعتاد عليها".

ولم يلج السرد تدويرا وصفيا/ ميتالغوي عند شخصية المرسل الذي توفيت زوجته وغادرته ابنته الوحيدة، ليبقى وحده في شقته في عزلة تامة، إنه بداية التأسيس للجنون ليصل إلى النتيجة المدمرة أن" ريماس ايمي ساك" ماهي إلا تقليب لـــ" سمير قسيمي" بحث في هوية الاسمية للمعنى، حيث لا يتحدد المعنى إلا في حالة بحث مضنية في الخرائط والمساحة والمكان في دهاليز حارات العاصمة عند مقهى 33" ذلك الرقم الملغز. فالرواية تمضي في حالة تفكيك للبنة النووية" ريماس ايمي ساك" وما يدور في قضاءه نوع خلخلة الفضاء من خلال زعزعة الأثر والعلامة والمؤشر، فالسرد العنقودي هنا مدمر للوحدة والتجانس حيث الاتساق علامة معلقة في حالة إرجاء.

قائمة المصادر والمراجع:

•- رواية الحالم موضوع البحث، سمير قسيمي، الحالم، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم الجزائر/ بيروت، ناشرون. الطبعة الأولى، 2012.

1– عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة؛ دراسة بنيوية في الأدب العربي. دار توبقال للنشر الدار البيضاء. المغرب، الطبعة الرابعة.2007. ص: 81.

2- امبرطو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق الطبعة الثانية، 2001، ص: 17.

3- أحمد يوسف، العلامات الواصفة، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر 2006، ص: 44.

4- المرجع نفسه، ص: 64.

5- Umberto eco; Les limites de l'interprétation. édition trasset 1992. page: 125.

6- Roland barth; L'aventure sémiologique, édition du seuil paris page: 167.

7- امبرطو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار سوريا، ص: 8.

8- Charles. s. peirce; Ecrit sur le signe, edition du seuil paris, page: 126.

9- أحمد يوسف، العلامات الواصفة، ص: 56.

10- ايكو، الأثر المفتوح، ص: 9.

11- المرجع نفسه، ص: 17.

12- المرجع نفسه، ص: 19.

13- المرجع نفسه، ص: 20.

14- المرجع نفسه، ص: 23.

15- المرجع نفسه، ص: 24.

16- المرجع نفسه، ص: 29.

17- امبرطو ايكو، القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولي 1996، ص: 15.

18- المرجع السابق، ص: 31.